

芸術における芸と作風

岡 本 重 温

ま え が き

芸術作品が一つの具体的なものとして社会に現われるまでには、広大な歴史的社会的状況などを背景とし、芸術家の資質や人格や教養或いは技術錬成などから制作過程へと複雑多様な連関をなす経過を経て、その最終段階において形象としての実体に現実化されるという、長く苦しい営みが行われて来た訳であるが、それらの営みは特定の観点から観察記録されることや性格づけられることはあっても、芸術作品の解釈に際しては、直接客観的に把握難しく、かつ臆測や歪曲が生じやすいということもあるので、作品として実現される以前の段階やプロセスを現前の作品とどう結びつけて解釈したらよいかと言うことは、一寸した行動図式や単純な構造分析では理解し難い。

芸術を作品よりもむしろ制作プロセスを重点としてその際の内面的精神活動を解明しようとする試みも古くからあり、それと併行して技法テクニックを重視して制作プロセスを解釈することも、模倣技術をはじめとして多くの面で考えられて来た。作家の内面精神を重視する場合は、作品の背後に芸術家の無音の叫びや無形の言葉を聞き取ろうとすべきであるが、そのときは作品の中に制作プロセスが含まれていると考えられよう。しかもその上作品に含まれるようになった芸術家の叫びの更にその背後にあるもの、すなわち芸術家をそのように叫ばすまで育成して来たもの、芸術家にその作品を作る動機を把握するようにさせた体験などを理解することの必要が感じられる。そこまで徹底した鑑賞解釈が要請されて、はじめて作品が完全に存在すると言え、美的効果を発揮する動感的な物的実体が作られて空間を占めて在るのは、美的享受のきっかけとなる物体が作製されたに過ぎない。作り出された物体は、或は記号として、或はシンボルとして、或いは感情の媒体として鑑賞の場に多様でかつ多数の人々に大いなる作用を及ぼすきっかけをつくるが、作家の期待する追体験或は再体験を生じさせ続けると同時に、積極的にその作品の由って来るところを洞察させることも考えられる。そのような作品の由って来るところ、換言すれば、作品と共に制作主体や制作プロセスも一体となって客観化された解釈のうちで、制作主体たる芸術家自体の在り方に特に重点をおいて芸術を理解する途もまた重要であると思える。しかし一つの作品を前にして一々作家の生いたちから、民族や歴史的伝統や流派的関係などを調査しては、intrinsic か extrinsic かと言う点ではなく、現実的な鑑賞そのものが極めて限られたものとなり、特殊化されたり、歴史社会的制約がいたずらに強調されたりしかねない。それ故むしろ必要に応じて作品の美的効果が前景となり制作プロセス

や作家が背景となったり、制作プロセスだけが前景となり、作品自作や作家が後景となったりすることもあり得るのでなければならず、同様にして作品も制作プロセスも共に後景となり、作家のみが前景となって、全体の有機的解釈が試みられても当然であろう。小論においては、作家を前景とし、作家の才能や経験や心情を中心として、作家の在り方を主眼とした考察を試みたいと思う。そのような作家の在り方の一側面として「芸」とでも言うべき性格を考え、それが彼の作品にどう活かされているかと言う点で、「作風」の概念と比較して、作風の由って来るところを考察する所存である。

ところで「芸」と言う言葉自体の意味は甚だ曖昧であり、外国語訳を試みてもこれを的確に示す語を見つけ難く、また *ars*, *art*, *Kunst* などの語にも今日我々が理解している意味での芸術をあらわすこともあれば、「芸」とほぼ同じ意味を指すと考えてよい場合もあり、単に「わざ」や「術」を指すこともある。ただ共通して言えることは、*ars* も *art* も *Kunst* も、芸も芸術も、作られたものだけ、或は制作する行為だけを意味するのではなく、作品も無形・有形の区別も厳密にはされていないことである。そのため却って論者の焦点の置き方によって、作品だけ或は制作プロセスだけに重点がおかれて片寄ったり、曖昧な語句のため皮相的になったり、それを避けるべく観念的となったり、言辞を弄するばかりとなったりしがちな美学や芸術学に対する不満が述べられることがある。例えば、L. Rusu は、自分らの時代（1930年代）の美学は静的に過ぎ、観賞の問題に多くかかわり、芸術家がどのようにして彼の作品にすばらしい魅力を与えようと努めたかを論ぜず、主として何故或る出来上った作品が美しく感じられるかを問おうとしており、E. Utitz や M. Dessoir や V. Basch など、芸術家について詳述する一章を用意している人々ですら、先づ作品の観照を第一義としてあげ、その後で芸術家という人間とその精神状態を問題としているに過ぎないと批判している¹。Rusu の批判にまつまでもなく、これらの所謂 *Kunstwissenschaft* を標榜する者は、美の本質を芸術作品の客観的分析により求めんとし、芸術作品がそれ自体自律的に形成されて存在するとし、芸術の独自性、特に芸術作品の性格的なものを客観的に観察立証しようとする立場であるから、精神現象を問題とする際、芸術としての性格の顕著なことは取り上げるが、精神活動のごく根底にあるもの、芸術活動と他の活動との区別の未分化な段階のものなどについては必ずしも期待出来ず、いわんやごく低次の段階のものより始めて、芸術家の形成或は育成と言うことを問題にするとすると、どのような流儀や立場の美学や芸術学にも余り期待出来ないのではあるまいか。ここで注意すべきは底辺をなす大衆の素朴な表現や、知性の低さから来る特異な感覚の現われなどは今は問題としていないのであるし、また一般教育的な意味での芸能の訓練も除外しておく。それ故、芸術家と言うに値する水準（その基準を示すことは困難であるが）にある者または期待され得る者について、その形成と育成が問題となるのであり、そして更に彼が作品をつくるときのプロセスとその際の制作主体の在り方や活動の状況そのものが当面の問題であ

(1) Liviu Rusu; *Essai sur la création artistique* (Paris, 1935) p. 32.

る。

それでは当の Rusu はどのような考察を進め、何を構想しているかと言えば、極めて低次の生物学的現象において *déséquilibre organique* が *l'énergie vitale* をひき起こし、*la vie organique* が内面の刺激に応ずる有機的反応の不定の働きによって支えられていることが根底となり、言わば *le dynamisme vital* が、ある状況に向っての *attitude* を生ぜしめると言う。このような *attitude* が精神的発展形成の発端であり、原始人が自然に対面して、それに即応する内的刺激により、一定の *attitude* すなわち表現意欲とその充足に向わしめた運動が芸術の場合もみとめられると言う。そのような有機的な運動が、身振りと言語において顕著となったのである。彼の論によると、*le dynamisme vital* は低次の生物現象のみならず、高級なものの場合には複合的に *le conflit dynamique* として現象し、制作過程を性格づける幾つかの型に分類され得ると言う。*attitude* がやがて *intention* として組織されるのである。そのさい現われる制作過程 *processus* は次の4つの *phase* として段階づけられる。

- | | |
|--|--------------|
| 1) la phase préparatoire ou inconsciente | |
| 2) la phase de l'inspiration | |
| 3) la phase de l'élaboration | } consciente |
| 4) la phase de l'exécution | |

ここに於て、2)～4)はいわば制作過程であるが、1)は無意識のうちにしかも形成されて現出して来るので、フロイトやユングらのように、すべてをそこへ還元することを要求するような潜在的な強制力の作用とは区別さるべきである。Rusu の場合は素朴な自然との葛藤や遊びなどによって準備段階として形成されて来たものであり、人間活動に生得的に具わっている固有の能力をもとにして開発される能力であり、育成されて来た創造性をも意味する。彼は天才を必要以上に重視せず、やはり育成され *déséquilibre* が常人と違ったものとなって居ると言う。

Rusu の場合、古い生物学にモデルを取り、ダイナミックスに基づき心理—精神過程を説明しようとする一面性と論理の飛躍が目立つ点があるが、制作過程を更にその一つ前の段階より構造的に示そうとし、無意識段階より意識的段階へ順当な移行を考えたことが、芸術家の在り方に対する考え方と相まって注目すべきであると思える。知らず識らず形成されて身についている準備段階的能力や態度こそ、「芸」と呼ぼうとするものにとって重要な因子である。

先に短大部に於ける研究懇談会で、上の如き観点をふまえて、作家の在り方を考察し、作家の「芸」の意味するところを、その概念の歴史的展開や変遷を辿りつつ明らかにしようとしたが、小論はその続編ともなるように配慮した。

〔1〕

古くから「芸」と言うとき「芸能」や「遊芸」を意味することが多く、またしばしば「学

(2) op. cit., p. 89

また天才的芸術家については、後半の各章で、①多感な人、②正常にして魔力をもつ人③無秩序で魔力をもつ人、をあげ、それぞれのもつ *la vision du monde* によって段階的に扱っている。

芸」と混同されて来たから、「芸」が芸術的なものと考えられるよりも、芸術に準ずるもの或は芸術より一段低いものと見られることも多かった。平安時代以後「芸道」思想が次第に確立されて来て、中世にそれが典型的にあらわれてくるが、例えば世阿弥の芸能論などに、芸道の理想の追求を通じて、「芸」そのものの一典型が明確に示されるようになった。世阿弥が「花伝書」において能楽の芸のすぐれた表現を花にたとえ、色々な段階や様相の花、すなわち「時分の花」、「真の花」、「老骨に残りし花」など、芸の生命的な発展形成を、芸の生涯にわたる錬成の上で体得すべきものとして指摘し、花の公案の仕方、その品格、理念、能作者、為手その他の守るべきこと、稽古の仕方などを述べ、一方では芸を伝承すべき使命感から、いわゆる奥儀を記録して庭訓を残そうとしたのであろう。世阿弥の場合その芸術が身体を使って表現するものであり、複合芸術的なものであり、芸能的色彩が強くもあるから、精神と身体の全般的な錬成、育成自体を理念として芸術に生きることの出来る特殊な条件に恵まれた点もあって、芸術家が日常の場を通じて創造性や高い芸境を示す基盤をつくり上げて行く、芸の育成を直接にとらえることが出来たと言えよう。何れにしても、比較的芸能的な芸の典型を把握したことの意義は評価すべきである。また「芸風」について、例えば「闌たる心位」、すなわち功を積んで至高の芸境に達した後の非風をも消化する為手の心の働きを語るなど、一芸の徹底により一種の解脱に至る途をも暗示しているが、特に今の場合、小論の中核的問題たる芸術家の芸の育成に関係深い、「初心忘るべからず」の一文に注目せねばならない。

「是非初心忘るべからず。時々の初心忘るべからず。老後の初心忘るべからず」の三ヶ条の口伝を「花鏡」の奥段で解説しているのである。芸術家の心情についての深い教訓であり、若い時の「初心」の芸を忘れなければ「後心」も正しいので、現在の初心を忘れず、自らの芸位をよく自覚して、その後、壮年から老後に至るまで年齢に合った風体を習得して、時々の初心を忘れないように。更に老後に老後の風体に似合うことを習うのは老後の初心であるが、それまでに習った能をもって現在の能の反省の戒めとし、一生初心を忘れずにすごしたら、芸は上達する許りで、遂に能の行きどまりを見せないで一生をすごす、と説いている³。

初心と云うことが、ただ未熟というだけであれば、技術の習得と結びつき易いが、未知のより高い芸域を求めて謙虚に向って行く探究的で初な心であるから、それ自身創造性の根底にあり、或はその芽生えともなり得るものである。初心をもって芸の本質と言うのは無理であるにしても、芸の形成の重要な因子であることは否めないであろう。

世阿弥の場合は、禅や歌道に学ぶところも多かったとは云え、それらは能というジャンルの芸術の血肉となるように消化したとも考えられ、要は一芸徹底の純粋な形の芸の理念に対して真正面から取り組んだのであったが、それに対して、多芸多能な趣味人的な芸や目利きなどのかたちで芸を追求する場合があります、茶人と云われる人や、多くのジャンルのものにわたって名声を得た人もある。例えば柳沢淇園などもその一人で、「ひとりね」などに多芸多才な、しか

(3) 岩波版；日本古典文学大系「歌論集・能楽論集」

も遊び人に墮さずに学芸などにも努めた姿がうかがえる。淇園は柳里恭の名で、祇園南海や服部南郭などと共に日本に於ける文人画創始者の一人に数えられる位であるが、絵画の修業については、中世以来の本邦の画家は唐絵を模倣しているに過ぎないとし、それ故師表として学ぶに足るのは唐絵であるから、先ず芥子園伝をはじめ、宣化画譜、画品、画録、画継など中国の画論や画集を学習すべきことを強調している。若い時に書いた随想でありながら、堅実な道を説き、しかも柔軟性に富み、人間味が豊かで、案外人生の裏や快樂的な面も大胆卒直にとりあげ、遊芸なども含めて多芸多様な青春時代の芸の体験を綴って、単に型に嵌った教養としての芸をぬき出した境地への指向を示している。芸の具わった人間、多芸多能な人間の無限の可能性を求めての情熱も感じられ、芸が限定され得ず、仮に制作の前段階と考えられるにしても、前段階或は予備段階的な低次元に格づけされるべきでないことを身を以て示したと言えよう。芸が人生にとって一種余裕の如きものを思わせる節もあるようである⁴。

近衛家熙の「槐記」などとなると、多くの例によって示される芸の典型も、「ひとりね」などの場合と違って、客観的にして洒脱味さえ感じられる観点から、興味深きエピソードなどを多数織り込んで芸に秀でた人の姿、芸のあらわれる様相、個人の芸や芸術に対する評判などを批評家的に融通性ある観方で描き出している。「ひとりね」の様に自己主張的なところが少なく、芸そのものを巾広くかつ深く理解しようとし、例にあげているのは、恵まれた公家や上層の人の芸の多いことは止むを得ないが、芸において顕現される人間の能力の多様さ深さ高さなどを的確に把握、なかなか言葉につくし難い芸の性格を巧妙に語っている。しかもうまく伝説や記録的な話と結びつけて、人間の行動形成としての芸の根元をうかがわせる点は注目すべきであろう。

更に、家熙自身、特定の種類の芸術の専門家とは言えないかも知れぬが、芸や芸術には一定の領域を定められない、言わば、諸芸術・芸能を貫く美的判断の深い洞察が要求されるものであるから、芸術家の場合、或る種のジャンルの表現手段や媒体によって表出する以前の段階に高度の趣味人的な感覚や芸に対する理解や知識を必要とするのと同様に、芸術家と鑑賞者を通じて、極端に言えば、作品としての形をもつ表現活動をしなない芸術の構想的体験もあり得ようから、自分の芸或は他人の芸を芸そのものとして観察理解する能力が、芸の核心として非常に重要なものであり、芸を知ること大切な芸であることを考えさせられると云えよう。一般的に言えば、芸術家やその制作活動に内在されるべき批判力が、批評的立場の人より要請されたと云えるかも知れない⁵。

また田能村竹田の「山中人饒舌」では、芸の別の様相が体験を通じて示されている。その序文でも編者の角田 簡が述べているように「治書画者。胸中有完局。能伝古人之心……。一出於自家。則書画神灋(法)。活潑流動。千載不窮也。」「若胸中無完局。殆無声色也。」とあり、南

(4) 岩波版；日本古典文学大系「近世随想集」所収。

(5) 同上 “ 所収。

画などで尊重される気韻は小手先の技巧では生じない。竹田の画論の要諦は人間としての修業の完成が画家の芸術の根柢にあり、静かに心を養い、胸中に書を有たねばならない。「詩人啄物。画家写生。同一機軸。形似稍易。伝神甚難。」とあり、或いは「仏家以無修無証為極詣也、画亦然。」とあるように、無修無証、すなわち修行や悟りにこだわらないことこそ、最高の悟道であると言う。画も亦本来無一物の境涯より生れるべきであり、技法や学問などで身につけるものの底にある自己の本然のものの上に根ざさなければ真の絵にならない、と言うのが彼の考え方の核心と言えよう。或は「心身目通。目与筆合。所謂意在筆先也。」と言って、心と目が乖き、目と手と反している画家があると難じ、一方「選詩難於作詩。余亦謂。観画難於作画。胸中有古今画理存焉。眼中有許大神光具焉。」と鑑賞の意義と重要性を説き、制作活動の準備段階、或は制作に活かされるべき芸術家の学問知識や人格陶冶、言わば先述の Rusu の la phase préparatoire の在り方をよく認識していたとも言えよう。要するに竹田は、中国の画論にヒントを得、その受け売りの部分もあるが、「不患用筆不工。而患精神不到。用筆工者。特宜撫仿古人。精神到者。自家立脚。諺云。長者万燈。不若貧女一燈。蓋精神到之喻歟。」と結んでいる如く、専業芸術家の立場から、制作活動に入る以前の精神訓練に重点を置いた点に意義があり、それが現実の意匠構想や主題の解釈などに、更には技法や絵の観方にまで関連づけられているから、遊芸や稽古事的な芸と違って、芸術的な芸の在り方を示すのにある程度成功しているとも言えよう。この意味で、先に示した他の人々の芸の観方とやや違って、これから明らかにしようとする「芸術家の芸」の性格をうかがわせるものと言えるのではあるまいか⁶。

以上、我国の中世から江戸末期に至る典型的な芸術・芸能論のうち、「芸」の諸様相や、芸の本質に比較的立入った考察をし、芸の解釈をも試みている断章について、芸の概念を検討して来たが、更に出来れば、外国におけるかかる論潮と比較すればよからうが、煩雑になり過ぎるので、今回は日本における例に限定した。

〔2〕

「芸」の本質を探究する手がかりとして、先づ「芸術的体験」ということから考察を進めたい。先にも述べたように、芸術的体験 *Künstlerisches Erlebnis* は、制作と鑑賞と云うだけでなく、制作に先立つ活動をも含むべきであるが、更に、制作や鑑賞に介在する中間的なものや補充的なもの、附加的なものをも包括すべきである。

「槐記」享保九年の条に、「小堀遠州ヨリ、奥州ノ正宗エ重宝トテ贈ラレタル掛物ニ、雪村ガ枯木ノ枝ニ鷺ノトマリテ、クチバシヲ直下シタル図ノ外何モナシ。疎石ノ讃ニ、水清クシテ魚見ハルトセラレタリ。雪村ガ画ニ、モトヨリ水モナケレバ、魚モナシ。然ルニ、如此ニ讃シタルヨリ見レバ、イカニモ、澄潭ノ清潔ナルニ、魚ノ見レタルヲ鷺ノ見付タルニ少モタガワズ。先年、関東御下向ノ節、陸奥守ヨリ献上ス、御重宝也。イツゾ御ミセアルベシ。此ニ因テ

(6)同上 同書、並に、創元社版、安田章生「日本の芸術論」参照。

御思召ニ、凡テ讃ヲ書ニハ心得アルベキ事也。下手ノ讃ハ、画ト重言ニナル事多シトゾ。」とある。雪村の図とあるのは、実は黙庵の絵であり、疎石とは、夢窓国師であるが、禅の問題は
この際ふれないで置くとしても、宗教のためではなく、芸術にとって重要な問題を多く含んでいる。讃そのものの意義は難かしいが、それは画家の心を観賞者に媒介して伝達すると云うだけのものではなく、詩句として、従って画家の心に感応した讃者の一種の芸術的表現と考えられるべきであろう。その意味では制作の一環と云う性格も有するが、しかし全体として絵画と詩歌の結合した複合ジャンルとも断定出来ない。画家と讃者と直接に接触のない場合もあるし、更に重要なことは、仮に相互に知り合っている、画の表現の補足説明的なものになるとは限らず、画家の原初的体験を超越したものとなっても何ら不思議ではない。画家の体験がそもそも受容的知覚体験に発するとしても適当な解釈を加えて、対象のある部分を省略したり、余白や画面外にも配慮を加え、技法的にもタッチの工夫や描き消し、潑墨、彩色、構図の工夫などを行なうて、画独自の世界を現出するのであるから、自分が「画にした」と言う制作プロセスの自覚が極めて重要で、原初的体験にはじまり、一応絵が出来上ったときの視覚像の体験に至る連続的な体験が活かされている訳である。それ故、画面と讃の文と云うだけの次元では理解出来ない立体的な把握が必要となる。しかもその上、讃が他人によって書き入れられたのを観たとき、画家としては描きつつ発展させて来た制作体験が更に新たな段階へと展開して行く筈であり、讃者に啓発され、或は教えられて、絵を超越した体験に導かれて、より一そう自らの芸術体験を深めることとなる。

また原初的な体験から絵心をつかむというよりは、それ以前の美的体験・芸術体験が活かされて現在の体験に連関づけられているからでもあろうから、制作以前にも遡及し、単に制作一観賞体験の付加的な拡大、後の体験への連続と言うだけでない要素が入って来る。それは芸術の判る心とでも言おうか、目利きとしての経験を積んだ批評眼や古今の芸術に対する該博で深い知識にもとづく直観的認識能力でもあろう。この例においても、絵の判らない者に讃は出来ないが、逆にこの種の絵は文芸的センスを全く欠如しては死んだものとなろう。讃は通常の批評や、或は伴奏の如きものであってはならない。

純粋に芸術的なものとそれをややみ出したもの、言わば、außerkünstlerisch なものをも包括結合するとも言えるかも知れぬが、それだけでは不十分で、元来精神活動としての領域を定めることが必須条件ではなく、体制の問題である。勿論ある目的に向って構造化された活動の体制ではあるが、夙にカントが注目したように、功利的要素が入ってはいけないから、芸術的な側からみて自律的にとられ得る体制でなければならず、原理的には図式的制約を受けない。しかし何がかかる体制の核心をなすかによって性格づけられるものである。純粋に芸術的な核心が比較的予測されやすいが、それも常に ideell なものと限らず、ironisch な性格も関与しがちである。欠如態が真理を顕わすこともあれば、滑稽なものがかえって深刻な意味の核心を生ずることもあろう。上述の体制の核心が意味の核心に限ると云うことはないが、芸術的なものにおいては表現意欲やそのエネルギーが核心として作用する場合が多いから、表現の間

題として少し考察してみよう。

先の例で、枯木の枝にとまった鷺の下に何が補足的に推測されても差支えないようではあるが、恐らく蛇が鷺を見上げ、鷺が警戒の眼を下に向けているとの讃はなされないであろう。また省略せずに蛇まで描き入れるとしても、鷺と蛇が睨み合っている図は、たとえ技法がすぐれ迫真的緊迫感を表わしているとしても絵にはならないであろう。荒唐無稽な空想それ自体は意外に破綻を来たしやすく、夢想的体験は夢想であること故の制約を蒙り易いと云えよう。それは人間の精神活動を内より規制する心理的ダイナミックスによるのであろう。ましてや讃の語句となると、語句選択の可能性は多いにしても、現象（この場合は鷺の視覚像）の本質への指向から、必ずそれに従わねばならぬという強制は感じられないにしても、讃をする者の心を導く一定の傾向が生じ易い。それはすぐれた表現に呼応する芸術的な心情の準則とでも言えようか。

一般に表現ということが、芸術的体験の核心となり易く、仮に観賞体験を前面に押し出す場合でも、表現が呈示されている記号的意味の範囲を越えてはるかに広い世界を示し、勿論内面性や無形のものも指示し、また表現は本来超越的指向をとり意味自体を拡張し得る契機を潜在的に有していると思えるから、観賞は結局表現より受動的作用を受ける度合が強く、表現が更に観賞の核心となって、芸術的体験が表現によって性格づけられることが極めて重要である。これはごく当然のことのようであるが、表現ということは、制作以前の段階と密接に結びつき、制作の技巧はむしろ第二義的と考えてよいものである。専門的な技法・技術はごく限られた者にしか理解出来ず追跡も出来ないが、制作以前の段階と表現活動を結びつける体験の動機や筆を取る以前の構想は、芸に対する理解の深い人が共体験できるかも知れない。

仮に特異な体験であっても、その体験の必然性の理解出来る場合や、真理として納得出来る可能性があれば、前例などの規範から自由であるが、新たな体験が必ずしも新境地の開拓につながるとは限らない。しかも表現を問題とするとき、体験の原初的なものよりはるかに広い可能性が考えられるし、異種のジャンルの表現手段間の即応や、逆説的表現、イロニーや、表現の手控え、押しかくしなど、表現に内在する操作的可能性も看過出来ず、観賞や客観的批評に際しても、或る程度の共体験が出来なければ、芸術体験としては極めて不十分なものしか得られないであろう。

以上芸術的体験を問題として来たが、芸術や芸術的な訓練などとの関連が深いので、観点を変えて、次に技術とのつながりを考察したい。

〔 3 〕

芸術的体験は、感性体験や知覚の如く、唯一回の体験だけによっても成立し得るものではない。ましてや、体験の型や精神活動の領域によって決定づけられるものでもない。体験する主体がその時まで身に付けて来たものであり、美的体験や美的価値体験などに比べると、汎指向的で漠然とした性格を思わせるが、体験域や意識状態によって規定されるものではなく、或いは回想的に過去の体験と芸術活動と結びつけて客観化することにより性格づけられるのでもな

い。また芸術的体験は、直観的認識か論理的推論かと言うような認識形態の区別のあらわれる場のみに限定されないから、むしろ知的精神活動としての経験と探究の蓄積が存立条件となる。それも習慣として無意識に形成されるものだけではなく、意識された手段や思索の操作が総合的に体系化されるという一面も有する。

現代は、科学技術時代と呼ばれることがしばしばであるが、自然科学論の側から、人間性に根ざした世界像 *Weltbild* を求めようとするとき、各個別科学の全体を結合して、人間の存在状態 *Seinsverfassung* すなわち科学に先立つ根源的经验を追求せねばならぬとの主張の如きものがみられる。同巧異曲のことがそのまま芸術的世界像に当て嵌まるとは考えられないが、例えば、W. Strolz などは、全体的な世界像を求めて、自然科学と精神科学の区別をせず、造形芸術や文芸なども含めて、あらゆる分野の科学の総括的展望を試み、経験 *Erfahrung* と実験 *Experiment* の二つの *Leitworte* をあげ、それぞれの分野をこの二つの契機より把握して、*Wachstum der Erkenntnis* に平行して形成される全体像を描き出そうとしている。Strolz によると、世界全体を見渡すような原理や基準が冷遇されて来たため科学がやたらに多岐的となり、まるで科学のための科学の如くなってしまったと言う。もっともその際、科学が純粋に人間の作ったものかどうかのような問題もあるが、科学により設けられ、かつ哲学に基礎をもつ世界観による総合が、充分に行われなため、人間の全体性より遊離した諸科学が生れ、或は芸術と科学についても、人間の由って来るところを忘却してしまったが為に離反してしまっている⁷。

元来科学における精神と自然の区別、芸術における物質性のとらえ方が途を誤ませたと言う。元来、技術は科学ではないと言う考え方が支配的である。カントが技術は *Urteilkraft* という *Gemüt* の領域の外に求められないものとしたし、アリストテレスは *technē* と *phronēsis* と同列に置いて *epistēmē* と区別したことも有名なことである。しかし *technē* と *phronēsis* とは共通性もあるが、物をつくと云う点で *technē* は特別な行動様式をあらわしている。「つくられる物は、これから存在することにも存在しないことにもなるので、そのはじまり *archē* はつくる人においてははじまり、物においてははじまるのではない。」と言っているように、仮に科学の法則や自然現象を利用しても、技術は科学と区別されよう⁸。

先程のStrolzの言い方を借りれば、*Erfahrung* と *Experiment* の二つによって科学の正しいあり方が反省されねばならないが、この両者を人間的に総合した相においては、体験 *Erlebnis* としての技術の在り方があらわになるのではあるまいか。体験即技術とは勿論言えないが、技術における体験的要素はどのような分野の精神活動にとっても重要であると思われる。

(7) Walter Strolz編; *Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst* (München 1963) S. 310 ff. 本書は、物理・生物・技術論・社会学・心理学・芸術・歴史学・文芸学の各分野の専門家によるシンポジウム形式であるが、編者は、*Die Frage nach der ursprünglichen Einheit der Wissenschaft* という論文で全体のまとめとしている。

(8) Aristoteles; *Ethica Nicomachia* (1112 b)

今は技術哲学を考察している訳ではないので、技術における体験的な側面のみに限って論じようと思う。Seinsverfassung とでも云うべき或る状態が体験的な意味での技術であろう。決して経験の積み重ねだけではない。むしろ「科学技術」と一般的な「技術」とを区別せねばならないのではあるまいか。機械や道具に対する知識と、カントの言う Anwendung（当嵌め）の創造的能力との相違に基づくものであり、前者は伝達され得るが、後者は習熟することによって身につける他なく、法則的規制力もなく、好い・好くないと方法を指示する感情に基づくものである⁹。

また、技術の本質として、体系・遣り方・水準・適用などが、物の作製と関連づけて述べられることが多いが、process 手続き或は過程、と言う概念もしばしばあげられる。技術を体験として考察するとき、process がむしろ関係深く、と云っても、それがはじめに述べたような制作過程のみを意味する狭義のプロセスとそのまま同一視出来とは思えない。これはむしろ体験と云うより経験であり、仮にプロセスのみとして取り出してしまえば、技術でもなく、制作とも言えない、事の運用にすぎない。技術においても、プロセスの前段階の知的な働きと、結果に対する認識が必要である。同様に芸術制作においても、先に述べたように、その前の準備段階と出来上った後の行動に必ず結びつけて考量されねばならない。

或はヤスパースは、技術の定義として、「手段」と「悟性の働き」をあげ、更に「能力」として「知は力なり」という状況に即応すべきものと言う。また、特に注意すべきは、技術が練習によって修得できるという性格があるから、熟練した結果、きまり切った仕事となり、それに自己満足してしまうと、技術は生活を豊かにするというよりも、むしろ精神生活的にみて生活の意義を貧しくする危険のあることを警告している。このことは芸術と技術とを比較する際にも重要な問題であり、技術的行為を行う意識を高めるのに必要不可欠な精神的努力を伴わぬ場合、意気を沮喪させるような空しい労働となってしまう。現在の大量生産、規格品の生産にしばしばあらわれる問題であるが、芸術は純粹だからその惧れがないと言う訳には行かない。それ故にこそいっそう芸術を体験として把握することが必要である。

科学的な体験の要素として、経験と実験があげられ、更に知識体系が結びついて技術的体験が可能となると思えるが、芸術体験の場合は、経験と実験の代りに、むしろ経験と探究が考えられ、それらが制作過程と一体となるとき、育成 Wachstum の相で体験されるので、この Wachstum が確認される場合、同一状況繰返しのマネリズムは生じ難い。しかし科学知識による大量生産が必ずヤスパースの指摘するような意気沮喪を起させるとは限らぬように、芸術体験は一品制作を建前とするが故に、規格品的或はマネリ的とならないと云う保証もない。ただ芸術の場合、体験する本人の自覚が直接反映しがちで、人格的にとらえられ易いから、繰返しによる恐るべき習熟や精神性喪失の危険はごく少ないであろう。絶無と云えないのは、芸術家の使命感や良心に対する信頼度¹⁰に多少疑問が伴わなくもないからである。

(9) Kant ; Kritik der Urteilstkraft, Erste Einleitung-II

(10) K. Jaspers ; Vom Ursprung und Ziel der Geschichte (1949). II § 1-ii-a, c

〔4〕

前節で述べたように、芸術的体験は技術的性格も有し、方法として或は力として独創的な物をつくり出すことにおいては、まさに技術と共通しているが、ヤスパースの指摘するような技術の大量生産的・規格品のレベルへの陥入の危険をさけるためには、しばしば挙げたような Wachstum の相において、芸術独自の創造性を引き出す契機を求めねばならない。芸術と言うと、直ちに創造的なもの、従って芸術体験が無条件的に創造的体験として性格づけられ得ると考えるのは軽率である。芸術活動が真に創造的であるためには、精神活動の内面の根柢まで、作家の自覚的責任に基づく自律自制的コントロールが行き亘り、全体として自己の Wachstum の一階梯でなければならない。その意味で自己形成的な体験が、実際の制作とどう結びつき、芸術家自身がそれをどの程度認識しているかの一例を、画家 Paul Klee の言動を通じて解明してみたい。

クレーは、1924年イエーナの芸術協会に於ける講演で、創作過程のうち、主として作品を造形している間はたいてい無意識のうちに行われている部分を取り上げ、自己の制作過程を出来るだけ客観的に明らかにしようとしている。芸術家は様々な現象や経験の流れを秩序づけることの出来る立派な方向づけ感覚が出来ている筈と云い、芸術家を樹木にたとえて制作のすべての様相を説明する。芸術的体験は云わば根から上昇して来る養分であり、それをもとにして芸術家は作品たる樹冠を作る働きをする。体験したことがそのままの形で作品となるのではないことは、丁度根と樹冠とが同じ恰好をしていないのと同じことである。自然は実に多くの次元に属する部分より成り立っているが、そのような空間的形象を立体的に明快なイメージとして伝えるのが非常にむづかしい。自然の次元から造形的なものの特殊な次元へ déformé されて入り込んで行くことが必要である。クレーにとっては、この造形的に特殊な諸次元の形態的法則が重要な創造の因子なのである。それによって対象の形態、すなわち眼前のもの Vorbildliche の複雑でごちゃごちゃした線や形を脱して、造形手段の訓練と、その純粋な育成、純粋な応用の努力によって、結局は法則を自由に駆使した創造の根源的な働きにより、原形的なもの Urbildliche へと導くのである。彼の創造性の核心は、やたらに騒々しく複雑で混乱した時代のごちゃごちゃした現象の中から形の基本的なものを取り出すと同時に、心の現実である夢やアイデアやファンタジーなどの底深い根源に体験されるものを適切な造形手段により作品の形成に結びつけて行くのであり、造形諸法則を探究する技術的性格も強いかかわらず、また根源的な体験を人一倍尊重すると云う二つの傾向の見事な調和と、世界の多様な、むしろ哲学的な捉え方が特徴であり、彼の芸術的体験は、造形特有の次元へと云う、造形的な技術を背景としているとは云え、音楽などの余技的なもの（とは言えヴァイオリンは玄人の腕であったが）も含めて、すべてをそれに結集すると同時に、人間として根元的本質的な体験に基づく思索や芸術的教養で豊かに肉づけされていると云えよう。一方彼はバウハウスでの講義などにおいて、ごく基礎的なところから、造形的感覚の訓練、造形諸法則の探究などを徹底的に追求したので

いわば「造形技術」とでも言うべき体験的技術の方向を示したのである。¹¹

先に「技術」一般を「科学技術」より区別すべきことを述べたが、「造形技術」も技術の一形式として、しかし、その一角を占めると言う意味ではなく、技術より発展したものとして了解されるべきである。造形技術とても、定められた規範や手本を模して形に嵌った模倣的造形表現法を習得するだけならば、ヤスパースの警告したような無意味で精神性の乏しい繰返しになりかねない。それ故、体得的で育成される技術としてのその性格が追求されなければならない。

例えば、クレーの作品には *märchenhaft* なものが相当にあると言われる。それは彼が童話や文芸によく通じているからとか、仮空的なものばかり追求したからと云う皮相的な因果関係で説明されうると言うものでもない。文学の知識も可成りあり、ドラマや詩を好んだことも確かに伝えられているが、そのことが、彼の制作とどう結びつき、作品に活かされているかと云うことである。彼の自然に対する態度が、模倣や再現とはおよそかけ離れて、自然を深く愛し常に山野をも歩いて写生もしたにも拘らず、制作に際しては実験室における科学者のように、色と形の造形的次元で熟慮丹精して、自ら云うように *Konstruieren* するよりもむしろ *Knopponieren* したことから推察出来るように、文芸的な素材は自然対象と同じく、そのままの形で造形の素材ではなく、さりとて、一般的教養や人格陶冶或は精神訓練や思考力養成と云うような間接的なものではなく、心理描写や思想体験などを造形の場にもたらし、言わば、劇的なものや詩的なものを造形的表現手段をつかって表わすようにする原初体験を提供するものである。彼の制作活動そのものが、抽象的絵画の理念で貫かれているからでもあるが、実際の制作プロセスに入る以前の段階において体験されるものが、視覚や聴覚と云うような一定の感覚器官の場に束縛されてはおらず、必要に応じて線描の世界や色の世界、或は音階的ハーモニーの世界などに形成されるべき融通性をもちうるものであると言えようか。それも或る感覚器官に特有のイメージを無理に全く別種の感覚に属する表現手段で代用すると言うのではない。共感覚や代理体験というような現象をより所にして、諸感覚を貫くもの、或は多くのジャンルにまたがるものの存在を主張することも一理あるが、クレーにみられるような融通性のある体験に基づく一定のジャンルの制作態勢への集中は、芸術家の在り方として一つの典型となろう。

先に述べた「造形技術」と言い得るものは、あくまで技法や技巧と区別されねばならず、自らの芸術に密接に関連した形態法則や造形に必要なあらゆる法則や経験的に知られた事実をもとに、更に芸術史的知識や先人の作品や業績をよく理解し、それらがすべて総合的に活用出来るコントロール能力や即応能力を身につけたときに、はじめて問題となるのである。技術一般が、外からの指導を必要とし、普遍的なものに制限され、活用出来る資材と力が限られ、一つの可能な目的に制限され、人間の労働によって実現されるような共通性を有するのに比し、個人の能力の発揮と自発性を条件として、云わば技術以上の高い責任と期待を負わされているのが、造形技術である。home faber 本来の能力の自然に対する働きかけに発するが、今見て来たように、例えば近代的画家の場合は、自然対象との直接的連関のみに拘束されず、造形独自

(11) Felix Klee; Paul Klee 或は Spiller 編 *Das Bildnerische Denken* 所収, "Über den modernen Kunst"

の次元に導入して、いわゆる生産や伝達や再現と無関係に純粋な「形の世界」の実現すなわち「造形」に徹底出来るのである。

しかし、かかる造形技術が成立し、それを駆使出来るまでになるには、それ相当の資格の如きものがなければならない。そのような資格を得るに至るまで育成されているとき、次の制作段階へ移行出来るのであり、しからざれば、重大な課題を見逃したり、ものの軽重が転倒して、意義の乏しい主題やモチーフと取り組むことになりかねない。

造形ということそれ自体の中にも、能力が低くて造形技術とは云えず、せいぜい造形技倆とでも云うべきものが考えられ、小手先の技だけに過ぎないものがある。勿論、造形技術も技法や技巧の訓練育成を重要な因子とするが、形の世界を追求する基本的態度を中核とした知的活動の結集が最も必要である。

またヤスパースも言うように、現代の如く機械化され、人間性が物質的秩序の中に埋没されかねない時代における技術の魔性が認識されねばならないが、造形技術は純粋に行使されるとき、仮にメカニズム的造形を採り入れたところで、人間本来の精神活動の可能性を拓くものとして、機械や物質やエネルギーに支配されない人間の自由と尊厳を守ることが期待される。クレーもこの様な人間の持ち前の能力の発揮を妨げる、物質文明の害毒や人間相互間の醜い悲劇的な斗争の魔性に気づき、敏感にそれを作品に表わしている。植物を主題としたもの、天使を主題としたもの、戦争の惨禍を訴える悪魔的主題のものなどがそれである。そして一方それらに毒されない造形的に無垢な世界を求めたのでもあった。

要するに、人間の社会や歴史に深い理解力と批判力をもち、それに応じて豊かな知識を具え、自己の置かれている立場から、人間の運命を定めたり高い理想を破壊するようなことを黙って看過出来ない人が、思想的にも感情的にも自分の言わんとするところを、都合がよくかつ得意な表現メディアを使いこなして発言（或は造形的なものその他の芸術的表現）をするときに、制作以前の段階よりスムーズに制作プロセスに入っていくことが出来、そのような時にはじめて、その人の個性が造形技術に融合して、個性的表現が確立される。ただしその際も、現実の作品の所在に応じて、普遍的に芸術或は芸術家と定義し得るか否かは別としても、作品が存在するようになって後の歴史的な芸術性に問題がある。

それ故、上の如く人間能力が表現と云うことに理想的に結集されるような体験を「芸」と言う呼び方をしてはどうかと思うのである。つまりそれは生得的能力だけではなく、人間の歴史社会を背景として体験的に育成されて確立されるものであるから、「芸」と言う字の本来の意味に照らして、人間性を最も純粋に育て上げている様相を捉えようと云うのである。

先に述べたように、「芸」と云う概念は多様で甚だ曖昧であるが、「芸術」の方もその意味するところ極めて多様である。芸術は解釈に負うところも多く、作品の存在問題や芸術家の在り方の問題が極めて複雑であるので、どうしても観点によって強調される面が変わって来る。それ故、制作プロセスの前段階とプロセス自体との融合的な領域を中心として考えた場合、「芸」として育成されるものが強調される芸術の捉え方も可能である。今の場合、「芸術における芸」

或は「芸術家の芸」を把えようとするのである。この様に言ったからとて、俗に芸術的に低いものや、娯楽や余技的なもの、或は人格形成に積極的な役割を果す技術の錬成などを「芸」と呼んでいることと本質的に矛盾するとは思えない。何となれば、芸術における芸や芸術家の芸は、芸一般と「芸」の本質において相違があるのではなく、或は程度の違いを測り得るものでもないものであり、ただ歴史的解釈の場で後日の評価が変わって行く可能性がある訳で、芸術家の意識が関与するところが大きい。

「芸術における芸」は、芸術家が過去の仕事や教養によって育成して来た上に、制作に取り組むことによって、更に発展させつつ連続的に育成していく、芸術的知識・能力・批判力などの総体であり、先に述べた制作の前段階をなす芸術体験の全体そのものである。勿論専門ジャンル以外のものに対する批判力なども含まれるし、制作の場にあるときは、造形技術をも内容とするものである。「クレーの芸」「セザンヌの芸」などと言っても差支えない訳で、これらの人のように、芸術理論的に高度のものを表明している場合は、それも重要な要素である。しかし最も核心をなすものは、その芸術家の作品に現われる様式的作風である。

〔5〕

「作風」「様式」という語は、もと鉄筆を意味する *stilus* に由来する *der Stil* の訳と考えられるが、何れをとっても適訳とは言い難く、強いて言えば、ダイナミックに包括的に扱うか、客観性を重んじて表現形式本位に取るかで違って来るのであり、ただ内容だけを指すのであれば「様式的作風」と言った方がましかも知れない。また「歴史的様式」「ジャンルの様式」「時代作風」「個性的作風」の如く活用も出来よう。或は作品の指摘や解釈上の観点などにより限定されることもあるが、芸術を創造的な人間活動とし、作品がその制作プロセスをも内在させていると考えて、「芸」の概念に関連づけるには「作風」の方が適当であろう。

ところで、今扱っている問題にとっては、「作風」を作品について把握するよりも作風の由って来るところを解明する方が重要であるが、さりとて、心理学的に或は行動学的に、作風が形成される過程を特定の基準や法則によって分析或は定式化を試みようとするのではない。あくまでも芸術的体験の中に入り込んで可能なかぎり客観化する他ないのである。しかも直接観察し難い精神現象や精神活動が中心であるから、どうしても芸術家を含む他人の言行を批判的に分析して行かねばならない。

Rusu のように、精神活動の諸様相を段階的に、或は層序的に、また相互作用的に図式化して示す試みは多いし、実際それは構造的に把握するのに役立っているが、図式化することにより一義的となったり、皮相的となったりするおそれも多い。例えば、「芸」の構造も、Rusu の図式で *la phase préparatoire* だけを領域としてあらゆる可能性や現実を考察しても、育成されるというダイナミックな捉え方はむづかしいし、せいぜいのところ次の *la phase de l'inspiration* と結合させて両 *phase* 間の移行を問題に出来るだけである。しかし、この両 *phase* 間の融合的な連関が、受容的に終わってしまうかも知れない芸術的体験を、積極的な制

作活動に活かして行く可能性を示していると言えよう。そして又、かかる諸 phase の存在が必然性を確認されれば、最初の美的体験から、構想・制作・作品提出・鑑賞・批評に至る一貫した創造―鑑賞の連環が成り立ち、作風が内的に形成され、やがて客観的表現形式となって存在するという作風の生命が厳然とした事実となってくる。作風には内面的に構想され縛られている状態と、造形技術的に表現として現実化されつつある状態と、作品として世に出て実在を主張する状態と、種々な解釈や鑑賞にさらされて、社会的存在として、芸術作品の状況の中におかれて行く状態とに大別されるから、作風とは決して一定したものではない。しかもつねに作品を創造した芸術家の芸と責任を分かちあって、芸の代表者として存在している。譬えて言えば、作風は芸と言う原形質を蔽う細胞膜のようなものであり、作品の有機的生命感の担い手の役目を分担し、巨視的にも微視的にも、或は断面図的にも立体的にも見られ得る訳で、作品の意味の核心ともなれば、作品の全体的印象の如きものともなる。それ故作風も芸も領域や構造的層は定められず、ただ、制作に入る前段階の芸術的体験が特に中核となり、制作プロセスに滲透して行くと考えられ、制作の一応の完了後はむしろ作風の方が支配的となるのに比して、前半では、芸の方が支配的と言え、両者が相離れることは有り得ない。換言すれば、作風と言うときは、芸術家の個人的な芸が育成されて存在していることが、作風の根基となるし、芸と言うときは、作風がそれを顕現させる役割を果し、相即的に芸術を内から規定していることになる。

更に我々は芸術作品の創造の主体を考察するとき、伝統や師弟や指導者或は時代風潮などを考慮に入れるが、芸は当然その修業や影響関係もその育成にとっての必須条件と考える故、殊更芸術家の個性を孤立化させるものではなく、全体的に作風の形成と云う創造的活動を支える実体ともなり得る。芸は作風の基盤として制作の動機ともなるが、作品の全面にわたっての支えとなると同時に、芸はそれ自体、作品の基盤或は母体となることにより、制作体験を糧として更に一段と成育し、また次の作品の作風や新たな体験の基礎となって行くものである。

今回は、趣味や才能、或は天才などの価値的評価や美的判断に関わる問題は敢えて取り上げなかったが、芸術体験・芸術活動のうちごく原初的な問題に限ったからで、作品の完成や鑑賞については別の観点より考察せねばならない。